

*Cahiers du*  
**MONDE RUSSE**

## **Cahiers du monde russe**

Russie - Empire russe - Union soviétique et États  
indépendants

**54/3-4 | 2013**

**L'expérience soviétique à son apogée - Culture et  
société des années Brežnev / Volume II**

---

## **Le théâtre Ilhom à Taškent**

Retour sur les premières années d'un théâtre devenu légendaire

*Ilkhom Theater in Tashkent: A retrospective look at the early years of a  
legendary venue*

**Lucille Lisack**



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/7976>

DOI : 10.4000/monderusse.7976

ISSN : 1777-5388

### **Éditeur**

Éditions de l'EHESS

### **Édition imprimée**

Date de publication : 1 juillet 2013

Pagination : 643-668

ISBN : 9782713224393

ISSN : 1252-6576

### **Référence électronique**

Lucille Lisack, « Le théâtre Ilhom à Taškent », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 54/3-4 | 2013, mis en  
ligne le 01 juillet 2016, Consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/7976> ; DOI : 10.4000/monderusse.7976

---

2011

LUCILLE LISACK

## LE THÉÂTRE *ILHOM* À TAŠKENT

### Retour sur les premières années d'un théâtre devenu légendaire

« Le théâtre *Ilhom*, l'un des premiers théâtres professionnels non étatiques dans l'histoire de l'ancienne Union Soviétique, fut fondé en 1976 par le metteur en scène Mark Weil et un groupe d'anciens élèves de l'Institut de théâtre et d'art de Taškent »<sup>1</sup>. C'est ainsi qu'est actuellement présenté le théâtre *Ilhom* sur son site internet. Fondé pendant une période qualifiée *a posteriori* de « stagnation », il est évoqué par ceux qui ont participé à ses activités comme une oasis<sup>2</sup>, une exception, un cas unique en avance sur son temps, un lieu à part. Aujourd'hui, l'indépendance du théâtre dès ses débuts est la principale garantie du caractère exceptionnel de ce lieu, mais le terme « non étatique » mérite d'être analysé et nuancé à la lumière de témoignages sur les rattachements institutionnels de l'*Ilhom* et de comparaisons avec les théâtres russes de l'époque dans lesquels Mark Weil séjourna à plusieurs reprises. Nous verrons ainsi la place qu'occupait l'*Ilhom* dans le monde théâtral soviétique de la fin de la période brejnévienne et les éléments historiques qui ont alimenté la légende dont s'entoure ce théâtre.

Dans les années 1970, la situation du théâtre soviétique fluctue suivant les aléas de la vie politique du pays. Sur la lancée des grands changements apportés tant à

---

Je tiens à remercier Kamaritdin Artikov, Oksana Hripun et Mihail Kaminskij pour les informations qu'ils m'ont procurées, ainsi qu'Isabelle Ohayon et Marc Elie, les coordinateurs de ce numéro spécial des CMR et les rapporteurs anonymes pour leurs conseils et leurs précieux commentaires.

1. [http://www.ilhom.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=51&Itemid=36&lang=ru](http://www.ilhom.com/index.php?option=com_content&view=article&id=51&Itemid=36&lang=ru), consulté pour la dernière fois le 24 mars 2013. Je reprends ici l'orthographe utilisée par Mark Weil lui-même dans les textes rédigés en anglais ; la translittération de son nom serait Mark Vajl'.

2. Mark Vajl', « Igra v Klassiki, v teatr, v žizn' » [Jeu sur les classiques, le théâtre, la vie], in Jurij Aleksandrov et al., éd., *Neizvestnyj izvestnyj teatr Marka Vajlja "Ilhom"* [Le célèbre théâtre inconnu *Ilhom* de Mark Weil], M. : Literaturno-izdatel'skoe agentstvo R. Elinina, sans date [2002 ?], p. 150-159.

la dramaturgie qu'à la mise en scène et au jeu des acteurs dans les années 1950 au moment du dégel, quelques grands metteurs en scène poursuivent leurs expériences sur la relation avec le public, font allusion à la vie politique contemporaine et recourent à des procédés techniques novateurs, en particulier dans l'utilisation non conventionnelle des lumières. L'incontournable « héros positif », qui est toujours la norme officielle, se trouve parfois remis en question. « L'esprit de studio »<sup>3</sup> prend une place importante dans la vie théâtrale et les studios de théâtre amateur se multiplient dès le milieu des années 1950<sup>4</sup>. Cependant, dans les années 1970-1980, l'enthousiasme du dégel a fait place, chez des dramaturges comme Petruševskaja ou Vampilov, à une certaine morosité, les faces sombres de la société soviétique sont montrées plus crûment, de manière plus pessimiste que chez les dramaturges des années 1950<sup>5</sup>.

Dans ce contexte, que nous apprend la naissance du théâtre *Ilhom* sur la vie théâtrale de Taškent au moment où certains théâtres russes jouent un rôle important dans la mise en doute des canons artistiques officiels ? Comment comprendre sa revendication d'être l'un des premiers, sinon le premier, théâtre non-étatique d'URSS ? Outre le contexte du théâtre soviétique au moment de la fondation de l'*Ilhom*, il faudra aussi replacer l'*Ilhom* dans l'histoire culturelle de Taškent dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. L'*Ilhom* est-il le simple reflet, avec quelques années de décalage, de ce qui se passe à Moscou et à Leningrad ? Pourquoi fait-il à ce point figure d'exception si l'on en croit ceux qui ont participé à sa fondation ?

La principale difficulté, pour retracer l'histoire de ce théâtre, tient justement à tous les récits qui l'entourent et souvent le glorifient. Lors de mon séjour sur le terrain à Taškent en mai 2012<sup>6</sup>, les témoins des premières années m'ont raconté différentes versions des débuts de l'*Ilhom*, souvent vécus comme une aventure extraordinaire ; les divergences, mais aussi les convergences des points de vue enrichiront l'étude du véritable mythe qui s'est peu à peu construit autour de ce théâtre. Je n'ai malheureusement pas eu accès à des sources plus officielles, dossiers administratifs, dossiers de presse complets, comptes, ou autres, pour confronter les récits des témoins à des documents plus fiables. Plusieurs articles de presse parus dans les années 1980 permettront cependant de comparer la manière dont on parle de

3. « Studijnost' ». Je reprends ici la traduction de Marie-Christine Autant-Mathieu, *Le Théâtre soviétique après Staline (1953-1964)*, P. : Institut d'études slaves, 2011, p. 217.

4. Sur les studios de théâtre des années 1950 et 1960, voir Bella Ostromoukhova, « Le Dégel et les troupes amateur : Changements politiques et activités artistiques des étudiants, 1953-1970 », *Cahiers du Monde russe*, 47 (1-2), 2006, p. 303-325, ainsi que Autant-Mathieu, *Le Théâtre soviétique après Staline*, p. 216-220 et 272-275.

5. Ute Mann, « Suche nach dramaturgischen Neuansätze in der sowjetischen Dramatik der 70er/80er Jahre » [Recherche de nouvelles approches dramaturgiques dans le théâtre soviétique des années 70-80], *Zeitschrift für Slawistik*, 36 (2), 1991, p. 238-244.

6. En mai-juin 2012, j'ai effectué un séjour d'un mois à Taškent dans le cadre de mon doctorat. Mes recherches sur la création musicale à Taškent m'ont amenée à fréquenter assidûment le théâtre *Ilhom* car c'est là qu'était basé, depuis sa création en 2004 et jusqu'en 2011, l'ensemble Omnibus, un ensemble musical qui se considère comme le premier et seul ensemble de musique contemporaine en Asie Centrale. Le directeur de l'ensemble Omnibus, Artyom Kim, a également été directeur musical du théâtre *Ilhom* jusqu'en 2011.

l'*Ilhom* dans les dix premières années de son existence avec les récits recueillis en 2012, plus de trente ans après sa fondation. Une « thèse de candidat »<sup>7</sup> sur l'*Ilhom* a été rédigée dans les années 1990 par Oksana Hripun<sup>8</sup>, mais je n'y ai pas eu accès. L'essentiel de mes sources consiste donc en entretiens avec des témoins et en articles de presse.

### Le premier théâtre indépendant d'URSS ?

Le premier argument en faveur du statut d'exception revendiqué par l'*Ilhom* tient au cadre administratif dans lequel il est créé. En revenant sur les détails de sa fondation, nous verrons comment s'est opéré le passage de son statut de « studio » rattaché au Komsomol à sa réputation de théâtre « indépendant ».

#### Un studio rattaché au Komsomol

Dans son ouvrage *Everything Was Forever, Until it Was No More*<sup>9</sup>, Alexei Yurchak met en garde contre l'utilisation d'oppositions binaires apparues souvent pendant la perestroïka ou plus tard pour qualifier la dernière génération de la société soviétique. Son analyse d'une certaine attitude, ni dissidente ni « activiste » (en faveur du gouvernement), pourra nous aider à comprendre ce statut « non-gouvernemental » (« *negosudarstvennyj* », « *not depending on any state institutions for cultural affairs* » dans la traduction anglaise) revendiqué par le théâtre *Ilhom*. Est-il possible qu'un théâtre d'Union soviétique n'ait eu de comptes à rendre à personne ? La situation institutionnelle du théâtre est difficile à reconstituer avec certitude et précision du fait du manque de documents officiels. Mais les témoignages des acteurs, analysés avec précaution, permettent d'évaluer la situation administrative du studio qui apparaît sous l'égide du Komsomol au milieu des années 1970 et de mettre en lumière la porosité des frontières entre des catégories que les récits sur l'*Ilhom* tendent à figer. C'est donc surtout la manière dont l'*Ilhom* est décrit que j'analyserai ici, en confrontant des récits et des écrits de différentes époques.

Mark Weil raconte l'apparition de ce qui était au début un studio pour la « jeunesse créatrice » dans un article publié en 2006 sur le site d'informations « Ferghananews » :

---

7. Le système universitaire russe comporte deux thèses : une première thèse dite « de candidat », au terme de laquelle l'étudiant devient « *kandidat nauk* », et une seconde thèse, plus longue, qui donne à son auteur le titre de docteur.

8. D'après ses propres souvenirs, Oksana Hripun commence à fréquenter le théâtre *Ilhom* en 1987, en tant que spectatrice. Après sa thèse d'études théâtrales à Saint-Petersbourg dans les années 1990, elle commence à travailler à l'*Ilhom* sur la proposition de Mark Weil en 1996 et y reste treize ans.

9. Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, Until it Was No More : the Last Soviet Generation*, Princeton – New York : Princeton University Press, 2006, p. 5-6.

1976 est l'année d'une décision du parti sur le travail avec la jeunesse créatrice. [...] À partir de là, le comité central du Komsomol s'est mis au travail, et on a ouvert à Taškent le Club de la jeunesse créatrice.<sup>10</sup>

Comme le rappelle Natal'ja Kaz'mina, dans un article de 1981 retraçant les débuts de ce théâtre qui commence alors à faire parler de lui, l'*Ilhom* n'est pas apparu indépendamment de tout rattachement institutionnel. *Ilhom* [inspiration, en ouzbek] est tout d'abord le nom donné au studio théâtral rattaché au Club de la jeunesse créatrice. Ce n'est que plus tard qu'il devient habituel de parler du « théâtre *Ilhom* ». Les écrits des années 1980 et les récits plus récents désignent le studio des premières années par son sigle ESTM (*eksperimental'naja studija teatral'noj molodeži*, studio expérimental de la jeunesse théâtrale<sup>11</sup>), nom qui rappelle son double rattachement : il est en effet fondé par le Komsomol en coopération avec la section jeunesse de la Société de théâtre (*Teatral'noe Obščestvo*)<sup>12</sup>, et dépend de ces deux institutions.

« Le Komsomol était l'organisateur de ce club. Lui-même ne savait pas à quoi il donnait naissance. Le Komsomol a donné naissance à ses pires ennemis ici<sup>13</sup> », commente en 2012 le critique de théâtre Kamaritdin Artikov, ami de Mark Weil depuis leurs années d'études et compagnon de route du théâtre *Ilhom* depuis sa fondation. Dans son article sur le théâtre *Ilhom*, Kaz'mina insiste sur ces deux tutelles officielles, celle de la Société de théâtre et celle du Komsomol : « la section jeunesse de la Société de théâtre d'Ouzbékistan, unie au Club de la jeunesse créatrice fondé à l'initiative du LKSM<sup>14</sup> d'Ouzbékistan, fonctionnera tout autrement que ce qui était prévu ». Pourtant, cette apparition, au sein du Komsomol et sur son instigation, d'un cercle peu enclin à s'enthousiasmer pour l'idéologie soviétique, n'a rien d'exceptionnel. Alexei Yurchak analyse de la même manière le palais de la culture de Leningrad et ses clubs de littérature et d'archéologie, dont les membres discutent de sujets évités dans les discours publics, lisent Solženitsyn, remettent en question l'esthétique dominante et finissent par se sentir différents des citoyens soviétiques « ordinaires » : ils apprennent, dans des cadres institutionnels fournis par l'État, à se sentir à l'écart du système – sans pour autant s'y opposer clairement<sup>15</sup>. À ce phénomène participe

10. Mark Vajl', « Moj Taškent – uže mif » [Mon Taškent est déjà un mythe], <http://www.fergananews.com/articles/4416> (dernière consultation le 1<sup>er</sup> avril 2013).

11. On trouve une autre version de ce sigle : *eksperimental'naja studija tvorčeskoj molodeži*, studio expérimental de la jeunesse créatrice, chez Boris Čuhovič, « Teatr "Ilhom" i taškentskij andergaund [Le théâtre *Ilhom* et l'underground de Taškent] », *Kul'turnye Cennosti*, 2001, p. 109-118 ; c'est aussi le nom que m'a indiqué l'ancien acteur de l'*Ilhom* Mihail Kaminskij. Mais les textes publiés dans le livre collectif sur l'*Ilhom* donnent « jeunesse théâtrale » (Aleksandrov, *Neizvestnyj izvestnyj teatr Marka Vajlja "Ilhom"*). Il y a apparemment une confusion entre le club de la jeunesse créatrice et le studio de la jeunesse théâtrale.

12. À partir des années 1940 sont créées dans les républiques soviétiques des « Sociétés de théâtre » dépendant de la VTO, *Vserossijskoe teatral'noe obščestvo* [Société de théâtre panrusse]. La Société de théâtre d'Ouzbékistan est fondée en 1945.

13. Kamaritdin Artikov, entretien du 29 mai 2012, Taškent.

14. Leninskij kommunističeskij sojuz molodeži, nom complet du Komsomol.

15. Yurchak, *Everything Was Forever, Until it Was No More*, p. 135-139.

également la multiplication de studios amateurs entre le milieu des années 1950 et la fin des années 1960, commentée dans la presse : on y parle d'« esprit de studio »<sup>16</sup>, en référence aux expériences théâtrales qui ont marqué les premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle, entre autres celles de Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Mejerhol'd et Evgenij Vahtangov. Ces studios de théâtre sont eux aussi le lieu d'une réappropriation par les acteurs du cadre institutionnel fourni par l'État<sup>17</sup>.

En 1980, un article paru dans la *Komsomol'skaja pravda* résume l'impuissance des directeurs du Komsomol d'Ouzbékistan face à l'évolution de ce studio de théâtre. L'auteur, après une critique acerbe du dernier spectacle de l'*Ilhom*, *La Noce chez les petits-bourgeois*<sup>18</sup>, raconte son entrevue avec eux :

Le cœur lourd, je me rendis au comité central du LKSM d'Ouzbékistan. Le directeur de la section de propagande, Anvar Ahmedžanov, et ses adjoints Vladimir Vagdasarov et Husan Babadžanov [...] m'ont reçu. « Malheureusement, tout ce que vous dites n'est pas nouveau pour nous, dit Husan. Et tout est vrai. D'une certaine manière, nous avons perdu le contrôle de ce studio. Il y a trois ans et demi, j'ai été chargé de fonder une brigade d'agitation (*agitbrigada*) pour faire des interventions à Nečernozem'ė. J'ai engagé pour cela Mark Weil, un théâtrologue plein d'initiative, j'ai fait confiance à son programme. Le spectacle était assez faible, moins bien que du simple amateurisme. Il y avait des éléments grossiers, vulgaires. Mais nous avons mis cela sur le compte du manque d'expérience. Et nous avons été séduits par son goût pour l'expression sincère et pour le travail vivant. Nous avons beaucoup soutenu Weil et son groupe, nous lui avons donné un local magnifique, nous avons fondé un studio pour lui. Et en vérité, une situation paradoxale est née. Les participants au studio se cabrent à la moindre remarque, ils prennent toute critique comme une menace de fermer le studio. Mark Weil nous a déclaré en face que nous ne comprenions rien au théâtre et que notre rôle était de l'aider pour les questions d'organisation et de technique. Nous travaillons patiemment avec le studio, nous nous disons qu'avec le temps, tout se mettra en place ».<sup>19</sup>

Kamaritdin Artikov explique l'embarras de la direction du Komsomol par l'engouement né entre-temps à Moscou pour le théâtre *Ilhom*. « La situation était très paradoxale. Des critiques de Moscou ont vu le spectacle<sup>20</sup> et l'ont défendu<sup>21</sup> ». S'ensuivent des querelles au milieu desquelles le théâtre parvient à se faufiler. C'est

16. Voir entre autres Georgij Tovstonogov, « Slovo o "Sovremennike" [Un mot sur le *Sovremennik*] », *Teatr*, n° 4, 1976, p. 69-74 ; Natal'ja Kaz'mina, « Istorija odnoj studii [Histoire d'un studio] », *Teatr*, n° 9, 1981, p. 96-106 ; Mark Vajl', « Liki teatral'noj studii [Images d'un studio de théâtre] », *Teatr*, n° 10, 1986, p. 97-108.

17. Ostromoukhova, « Le Dégel et les troupes amateur », p. 305. Mais au sein de ces studios des années 1950 et 1960, l'engagement politique est plus prononcé que dans la décennie suivante.

18. *Meščanskaja Svad'ba / Die kleinbürgerhochzeit* de Bertolt Brecht.

19. Ju. Galkin, « No začem že stul'ja lomat' ? [Mais à quoi bon casser les chaises ?] », *Komsomol'skaja pravda*, M., 10 avril 1980.

20. Il s'agit ici de *La Chasse aux canards (Utinaja Ohota)* de Vampilov, premier spectacle mis en scène par Mark Weil à l'*Ilhom*, créé en 1978.

21. Artikov, entretien du 29 mai 2012, Taškent.

aussi le double rattachement au Komsomol et à la Société de théâtre qui permet à l'ESTM de passer entre les mailles du filet. Dans son article sur les troupes amateur de 1963 à 1970, Bella Ostromoukhova montre la marge de liberté qu'offrait une telle situation aux troupes d'étudiants qui dépendaient à la fois du PCUS, du Komsomol et des syndicats<sup>22</sup>. La situation de l'ESTM n'est pas exactement la même puisqu'il dépend du Komsomol et de la Société de théâtre. Mais le plus important ici est la multiplication des institutions de rattachement et la confusion qui en découle. Boris Čuhovič dans son article de 2001<sup>23</sup> et Kamaritdin Artikov lors de notre entretien en 2012 insistent tous deux sur les avantages du rattachement au Komsomol et à la Société de théâtre et font de cette situation la principale explication de la naissance de l'*Ilhom* et de sa survie tel qu'il s'est développé.

### Un studio comme beaucoup d'autres ?

En février 1976, dans le cadre d'une préoccupation du gouvernement pour la « jeunesse créatrice », la section jeunesse de la Société de théâtre et le Komsomol fournissent donc un local à l'ESTM et engagent Mark Weil pour monter des spectacles d'« agitation ». Weil avait obtenu son diplôme d'études théâtrales (*teatrovedenie*) à l'Institut de théâtre et d'art de Taškent et avait déjà monté plusieurs spectacles au Palais des chimistes à Čirčik, petite ville près de Taškent où habitait sa famille<sup>24</sup>. Pendant l'été qui suit, Mark Weil et les acteurs qu'il a rassemblés vont donner des spectacles d'improvisation dans les kolkhozes de Nečernozem'e, conformément au projet du Komsomol. « Ce sont les premiers pas du théâtre », explique Kamaritdin Artikov, « c'est en relation avec le Komsomol, c'est de la propagande, de l'agitation... »<sup>25</sup>. S'inspirant du théâtre populaire *masharaboz*, la troupe improvisait chaque soir à partir d'un canevas fixe et des événements du village où elle se trouvait :

Nous demandions au directeur de kolkhoze quels étaient les sujets du quotidien, et nous jouions... C'était complètement fou ! On essayait de s'adapter, mais les gens étaient ivres..., nous dormions dans les champs... C'était très exotique pour nous, mais nous étions tous jeunes. Cela n'a rien à voir avec de l'art, c'était de la prise de contact. À Taškent, nous vivions chacun chez soi, il n'y avait pas de maison des acteurs comme à Moscou, – se souvient Mihail Kaminskij.<sup>26</sup>

En cela, le parcours de la troupe réunie autour de Mark Weil est tout à fait ordinaire : en effet, les troupes des studios amateurs des années 1950 et 1960

---

22. Ostromoukhova, « Le Dégel et les troupes amateur », p. 305.

23. Čuhovič, « Teatr "Ilhom" i taškentskij andergraund » p. 112.

24. Kaz'mina, « Istorija odnoj studii », p. 96.

25. Artikov, entretien du 29 mai 2012, Taškent.

26. Mihail Kaminskij, entretien du 5 juin 2012, Taškent.

partaient fréquemment en tournée, parfois sous forme de « brigades d'agitation »<sup>27</sup>. L'originalité de l'ESTM réside ici surtout dans sa date de naissance tardive : Bella Ostromoukhova note que la croissance des studios amateurs s'arrête en Russie dans les années 1970<sup>28</sup>.

Cependant, Mark Weil évite de rappeler cette parenté de son théâtre avec les troupes amateurs et se choisit des références plus professionnelles et plus prestigieuses lorsqu'il évoque le début des répétitions dans le local de l'ESTM au retour de Nečernozem'c. Dans son article de 1986, il compare cette étape à la naissance du *Sovremennik* d'Oleg Efremov à Moscou une vingtaine d'années auparavant<sup>29</sup>. L'étude du *Sovremennik* que présente Marie-Christine Autant-Mathieu fait en effet apparaître des points communs importants avec les débuts du théâtre *Ilhom*. Comme Efremov en 1955, Mark Weil rassemble des acteurs qui jouent déjà dans d'autres théâtres et sont occupés dans la journée. Ils viennent répéter le soir et la nuit, ce qui éveille les soupçons.

Au cours de l'hiver 1955, une nouvelle étonnante se propage dans Moscou : un groupe de jeunes artistes tient des réunions secrètes, la nuit, à l'École-studio Nemirovitch-Dantchenko près le Théâtre d'Art. Ces rassemblements, en réalité, ont commencé quelques mois plus tôt, au printemps, sur l'instigation d'un groupe d'anciens élèves de l'École-studio et avec le soutien du recteur qui accepte de leur prêter une salle.<sup>30</sup>

Si la situation administrative est très différente, les répétitions nocturnes et la méfiance qu'elles éveillent sont communes aux deux formations. Mihail Kaminskij raconte : « Cela suscitait de grandes questions. Pourquoi une jeune compagnie se rassemble-t-elle là, la nuit ? Qu'est-ce que c'est ?<sup>31</sup> ». Le local de l'ESTM se trouve dans un sous-sol qui était jusqu'alors l'entrepôt où un restaurant stockait ses légumes ; cela ne fait que renforcer la méfiance envers ces réunions souterraines et nocturnes. Qui plus est, les représentations de l'ESTM ne commencent que lorsque les acteurs ont fini de jouer dans les théâtres où ils travaillent, jamais avant vingt-deux heures aux dires des témoins. À la fin du spectacle, le dernier métro était passé depuis longtemps ; acteurs et spectateurs ne pouvaient compter que sur les balayuses ou autres véhicules de service pour rentrer chez eux. Si ce détail tient de l'anecdote, il a pris cependant une certaine importance dans les récits des origines puisqu'on le retrouve aussi bien dans les textes de Mark Weil que dans les entretiens menés en 2012 avec Kamaritdin Artikov, Mihail Kaminskij et

27. Bella Ostromoukhova, « la réappropriation de l'espace soviétique par les activités artistiques amateurs des étudiants moscovites (fin des années 1950 - années 1960) », *ethnographiques.org*, n° 10, 2006 [en ligne] <http://www.ethnographiques.org/2006/Ostromoukhova.html> (consulté le 4 août 2013).

28. *Ibid.*

29. Vajl', « Liki teatral'noj studii », p. 203.

30. Autant-Mathieu, *Le Théâtre soviétique après Staline*, p. 215.

31. Kaminskij, entretien du 5 juin 2012, Taškent.



Oksana Hripun. Dans le récit de cette dernière, les retours nocturnes sont devenus le symbole nostalgique d'une autre époque où l'on pouvait sans crainte traverser la ville en pleine nuit<sup>32</sup>. De plus, ils témoignent de tout un rythme de vie, hors des horaires de travail habituels, et qui contribue à la légende du théâtre *Ilhom* : il n'y a pas d'heure pour les braves. Mark Weil rappelle dans son article de 1986 que c'est le lot de la plupart des studios de théâtre, établissant ainsi un lien entre l'*Ilhom* et ses modèles plus célèbres :

Les souvenirs sur le quotidien de nombreux studios dessinent à peu près le même tableau : l'enthousiasme, la vie du collectif au moment de la production du spectacle, les répétitions de nuit, qui s'interrompent avec l'arrivée d'une nouvelle journée de travail (qu'il n'était pas question de supprimer) et ainsi de suite...<sup>33</sup>

« Le studio, c'est le choix d'un mode de vie. Plus exactement, le studio est un mode de vie », écrit Mark Weil dans ce même article. C'est aussi un engagement personnel : jusqu'en 1986, date à laquelle l'*Ilhom* est autorisé à ouvrir un compte bancaire en tant qu'organisation<sup>34</sup>, les acteurs ne sont pas rémunérés pour leur travail à l'ESTM car le théâtre ne peut pas faire payer les billets d'entrée. Jouer gratuitement est le fait de tous les studios amateurs d'URSS qui se développent dans les années 1950 et 1960. Mais Mark Weil fait de l'absence de salaire, qui pourrait être perçue comme une marque d'amateurisme, le signe d'un véritable héroïsme de la part des acteurs enthousiastes qui l'entourent. Le chemin qu'il aspire à suivre est celui décrit par Natal'ja Kaz'mina en 1981, celui de la professionnalisation :

Il fut un temps où le chemin du studio au théâtre était considéré comme le seul bon chemin. Mejerhol'd s'est formé à partir du studio *Na Povarskoj*, et le studio de Vahtangov est devenu un théâtre. [...] Depuis cette époque, rien n'a changé fondamentalement. [...] L'avenir d'un studio et sa transformation difficile en théâtre (et c'est probablement le rêve de tous les studios) dépendent de l'idée sociale et esthétique qu'il porte et de son originalité par rapport à tous les autres studios.<sup>35</sup>

Cependant, le studio de Mark Weil, au contraire, ne devient pas un théâtre étatique ; il reste officiellement un studio amateur dépendant du Komsomol jusqu'en 1989, bien que les acteurs soient des professionnels formés à l'Institut de théâtre et d'art de Taškent et jouent dans les théâtres d'État de la ville. C'est là ce qui permet de présenter l'*Ilhom a posteriori* comme le premier théâtre indépendant d'URSS

32. Oksana Hripun, entretien du 3 juin 2012, Taškent.

33. Vajl', « Liki teatral'noj studii », p. 99.

34. Mark Vajl', « Neizvestnyj izvestnyj "Ilhom" : Opyt napisanija istorii "Ilhoma" dlja ne imejuščih o nej predstavlenija [Le célèbre inconnu *Ilhom* ou la tentative d'écrire l'histoire du théâtre à l'attention de ceux qui ne le connaissent pas], in Aleksandrov, *Neizvestnyj izvestnyj teatr Marka Vajlja "Ilhom"*, p. 14.

35. Kaz'mina, « Istorija odnoj studii », p. 106.

puisque'il ne dépend pas du ministère de la Culture. Cela se fait progressivement : dans l'article que Kaz'mina consacre à l'ESTM en 1981, elle considère qu'il s'agit d'un cas « typique de la situation des studios actuellement ». Cinq ans plus tard, Mark Weil souligne au contraire le caractère unique de l'*Ilhom*. À la différence des studios qui deviennent des théâtres professionnels et de ceux qui restent amateurs, il est « l'un des premiers (sinon le premier) studios d'acteurs professionnels dans notre histoire théâtrale récente<sup>36</sup> ». Dans les années 1980, le terme « *negosudarstvennyj* » [indépendant de l'État], n'apparaît pas encore, mais le fait que le théâtre conserve son statut de studio et ne soit toujours pas rattaché au ministère de la Culture comme tous les théâtres d'État prend de plus en plus d'importance.

### Quelques personnalités décisives

C'est donc, à ses débuts, de manière tout à fait autorisée que des acteurs, des critiques de théâtre et des metteurs en scène se réunissent dans les locaux mis à la disposition du Club de la jeunesse créatrice par le Komsomol. La troupe de théâtre n'est pas seule à occuper les lieux, qu'elle partage avec d'autres ateliers du Club de la jeunesse créatrice comme ceux des musiciens, des « bardes », des architectes et des peintres. Cependant, peu à peu, tous les autres groupes partent et seuls restent les gens de théâtre : « En un an ou deux, ils sont tous partis. Ils n'avaient pas d'idée, pas de projet. Tandis que Mark Weil avait un plan concret, il savait ce qu'il voulait, il savait rassembler les gens »<sup>37</sup>, se souvient Kamaritdin Artikov. La survie du studio de théâtre de l'ESTM tient plus à quelques personnalités qu'aux rouages de ses administrations de tutelle.

Sur les personnes qui ont fondé le théâtre, les avis divergent. Kamaritdin Artikov nomme un trio d'anciens élèves de l'Institut de théâtre et d'art qui ont fait leurs études ensemble : Mark Weil, le dramaturge Jurij Aleksandrov et lui-même. Mais l'acteur Mihail Kaminskij voit les choses autrement et insiste sur l'importance des acteurs prêts à venir répéter la nuit à l'*Ilhom* après s'être acquittés de leurs tâches dans les autres théâtres :

C'est là le conflit que j'ai avec Kamaritdin Artikov. Il dit toujours : « Mark Weil, Mark Weil... » Oui, Mark Weil, mais s'il n'y avait pas eu à ses côtés des gens qui ont tout laissé tomber pour s'occuper de ses affaires, il n'aurait rien fait. Personne n'a écrit sur ces gens.<sup>38</sup>

Cependant, c'est justement la forte personnalité de Mark Weil qui lui permet de rassembler cette équipe autour de lui :

---

36. Vajl', « Liki teatral'noj studii », p. 98.

37. Artikov, entretien du 29 mai 2012, Taškent.

38. Kaminskij, entretien du 5 juin 2012, Taškent.

C'était un homme très dur, intérieurement. [...] En fait, nous étions tous des imbéciles, des idéalistes, des jeunes qui étions heureux de vivre. Malik [Mark Weil] était très dur. Et cela lui a permis de fonder une compagnie qui a laissé tomber sa famille, son travail, et, la nuit, allait répéter. Obliger les gens à vivre à ce rythme... Je ne comprends cela que maintenant. [...] Il y avait Mark Weil et ceux qui étaient avec lui, nous les acteurs, des acteurs fous [...] J'ai perdu ma première famille ainsi. J'ai divorcé car ma femme ne pouvait pas vivre à ce rythme, et moi non plus. Je vivais à *l'Ilhom*.<sup>39</sup>

Les souvenirs de Mihail Kaminskij oscillent entre l'embellissement de ces années d'ébullition et une certaine amertume, l'impression de ne pas avoir été reconnu à sa juste valeur ; ils sont par là représentatifs du paradoxe de la plupart des studios de théâtre dont les membres tentent de concilier l'esprit de studio, fondé sur l'égalité et la bonne entente au sein de la troupe, et la position très autoritaire du metteur en scène (Oksana Hripun parle de « dictature du metteur en scène »<sup>40</sup>). Mihail Kaminskij finit par quitter *l'Ilhom* dans les années 1990 pour fonder son propre théâtre.

Tous les témoignages concordent cependant lorsqu'il s'agit d'une autre figure qui s'est révélée indispensable à la fondation et à la survie de l'ESTM : le vice-directeur de la Société de théâtre, Rahim Kariev. Jurij Aleksandrov lui rend hommage dans l'ouvrage *Neizvestnyj izvestnyj teatr Marka Vajlja Ilhom* : c'est en grande partie grâce à lui que l'ESTM a obtenu un local, que ce local a été équipé et que Mark Weil a pu faire ses premières mises en scène.

À *l'Ilhom*, le mythe de Kariev est vivant. Dans ce mythe, il est le défenseur idéal, le protecteur des talents, de ceux qui ont été offensés, il est accessible, plein d'humour, il a une capacité de travail énorme, c'est une jeune âme de titan.<sup>41</sup>

Dans sa propre contribution, Mark Weil précise :

C'était un vieil homme. Je ne suis pas sûr qu'il ait tout à fait compris et accepté nos spectacles, mais il croyait profondément que ce que nous faisons était sérieux, et il ne se lassait pas de répéter que « le parti doit s'occuper de la jeune génération, et non détruire les gens courageux ». Il était de la génération des communistes idéalistes qui rêvaient sincèrement de construire une société juste.<sup>42</sup>

À la tête de la Société de théâtre, Rahim Kariev a suffisamment de pouvoir pour fournir à l'ESTM des moyens techniques, faire financer les travaux d'aménagement des locaux et défendre Mark Weil face aux autorités du Komsomol.

Ce qui permet *a posteriori* de qualifier *l'Ilhom* de « théâtre non-gouvernemental » est donc le simple fait qu'il s'agisse d'un studio dépendant du Komsomol.

39. *Ibid.*

40. Hripun, entretien du 3 juin 2012, Taškent.

41. Jurij Aleksandrov, « Penaty "Ilhoma" [Les Pénates de *l'Ilhom*] », in Aleksandrov, *Neizvestnyj izvestnyj teatr Marka Vajlja "Ilhom"*, p. 31.

42. Vajl', « *Neizvestnyj izvestnyj "Ilhom"* : Opyt napisaniya istorii "Ilhoma" », p. 12.

Peu à peu, du fait de l'action et du soutien de quelques fortes personnalités – Mark Weil, Mihail Kaminskij, Rahim Kariev entre autres, mais aussi tous ceux qui ont joué un rôle dans la construction de ce collectif – l'ESTM se distingue par le professionnalisme de ses spectacles. Son statut de studio dépendant du Komsomol et de la Société de théâtre lui laisse une marge de liberté plus importante que celle des autres théâtres et lui permet de se souder autour d'un collectif qui se stabilise et d'un répertoire original.

### **La formation d'une troupe et d'un répertoire : les temps héroïques**

« Nous sommes nés en même temps, le studio et ses fondateurs. Aucun de ceux qui sont arrivés après ne peut comprendre les joies et les angoisses de nos débuts, quand tout était encore à décider »<sup>43</sup>. Dans les récits des témoins, les premières années de l'ESTM occupent une place centrale. Ces débuts légendaires, Mihail Kaminskij les évoque en parlant de « la période lyrique de la vie du théâtre » :

Il n'y avait pas encore de conflits, de relations difficiles, nous vivions tous avec une idée commune, un groupe était en train de se former autour de Mark Weil. [...] Nous disions que c'était notre sous-marin. Nous vivions en sous-sol, nous nous enfermions, personne ne nous voyait. C'était les années 77, 78 et 79, *La Chasse aux canards* et *La Noce chez les petits-bourgeois*.<sup>44</sup>

Au sein du Club de la jeunesse créatrice, ce qui devient par la suite le « Théâtre *Ilhom* » se constitue avant tout par la formation d'une troupe et d'un répertoire spécifique. Les témoignages insistent sur les conditions de répétition, le caractère novateur du choix du répertoire, l'étrangeté de l'esthétique de Mark Weil pour l'époque. Ce dernier introduit brusquement à Taškent des innovations issues des théâtres de Russie où il a été stagiaire à la fin de ses études : le *Teatr na Taganke* de Jurij Ljubimov à Moscou et le *Bol'soj Dramatičeskij Teatr* (BDT) de Tovstonogov à Leningrad.

### **Une expérience fondatrice : *La Chasse aux canards***

La première expérience importante du collectif qui se forme à l'ESTM est l'expédition à Nečernozem'e pendant l'été 1976, épisode que Kaminskij qualifie de « prise de relation ». Le groupe se soude pendant ces deux mois de vie commune. Cependant, d'après Oksana Hripun, ce premier projet n'était pas sérieux aux yeux de Mark Weil et n'était pas digne de figurer dans les annales de l'*Ilhom*. Elle souligne cependant l'importance de ces saynètes improvisées pour la formation de Mark Weil et la construction de son esthétique : l'improvisation restera un élément

---

43. Vajl, « Liki teatral'noj studii », p. 97.

44. Kaminskij, entretien du 5 juin 2012, Taškent.

important de son travail, et l'inspiration du théâtre populaire est l'un des fondements de certains de ses spectacles<sup>45</sup>.

En 1976, il n'est pas encore question de « Théâtre de Mark Weil », l'ESTM est aussi à la disposition d'autres metteurs en scène. Ils occupent une place importante dans la liste des pièces montées à l'ESTM, à la fin de l'ouvrage consacré à l'histoire de l'*Ilhom*<sup>46</sup>. La saison 1976-1977 présente *Playing Strindberg* de Dürrenmatt dans une mise en scène de E. Kominer et des spectacles d'étudiants ou de membres du Komsomol. À la saison suivante, *La Chasse aux canards* n'est que l'un des trois spectacles représentés. En 1979, face à la perte de contrôle qu'ils commencent à sentir, les dirigeants du Komsomol font venir le metteur en scène Ėrgaš Masafaev pour monter *Obščestvennoe Mnenie* de Aurel Baranga<sup>47</sup>.

Ils ont compris qu'il fallait diriger le processus et ont fait venir à l'*Ilhom* le metteur en scène ouzbek Masafaev pour qu'il fasse quelque chose avec des acteurs ouzbeks, pour que ça ne soit pas seulement Mark Weil. Mais si Mark savait ce qu'il voulait, pour les autres, c'était une corvée, venir la nuit, répéter... Ils ont fait une pièce sans importance, et ça s'est arrêté. Il n'y avait pas de leader. Il n'y avait qu'un seul leader : Mark Weil. Et peu à peu, nous avons commencé à conquérir cet espace.<sup>48</sup>

Si Mark Weil continue à partager la scène de l'ESTM pendant encore plusieurs années, il est le seul metteur en scène présent à chaque saison, les autres n'y faisant en général qu'un passage rapide.

Le travail sur *La Chasse aux canards* de Vampilov, qui dure de 1976 à 1978, marque une première étape dans l'émergence du « Théâtre de Mark Weil ». Le choix du texte contribue à l'aura de non-conformisme, voire de dissidence, qui entoure la naissance de l'*Ilhom*. Vampilov (1937-1972) fait partie des précurseurs de ce qui est appelé par la suite la « nouvelle vague » (*novaja volna*) de la dramaturgie soviétique ; son importance est telle que la « nouvelle vague » est aussi appelée « dramaturgie post-vampilovienne » (*postvampilovskaja dramaturgija*)<sup>49</sup>. Dans son ouvrage sur la dramaturgie soviétique des années 1980, Eberhard Reißner insiste sur la rupture qu'opère Vampilov dans la manière de considérer les personnages et la réalité qui les entoure.

[Le théâtre de Vampilov] vise la routine de la vie privée, intime, mais dont la force d'expression est généralisable, des faits qui semblent insignifiants mais peuvent déterminer le destin des individus. Chez Vampilov, la configuration de l'ensemble des personnages et les contours du caractère de chacun s'opposent à

45. Hripun, entretien du 3 juin 2012, Taškent.

46. Aleksandrov, *Neizvestnyj izvestnyj teatr Marka Vajlja "Ilhom"*, p. 175-178.

47. Galkin, « No začem že stul'ja lomat' ? ».

48. Kaminskij, entretien du 5 juin 2012, Taškent.

49. Mann, « Suche nach dramaturgischen Neuansätze », p. 238.

la tradition et aux normes du réalisme socialiste de manière si nette que ses pièces n'ont été acceptées qu'après hésitation, et non sans protestation officielle.<sup>50</sup>

Vampilov rompt avec le modèle du héros positif, indispensable à la dramaturgie réaliste socialiste. Il « fait exploser les routines de la quotidienneté »<sup>51</sup> avec des histoires dont « aucune leçon n'est à tirer »<sup>52</sup> :

L'œuvre de Vampilov détonne dans la dramaturgie soviétique de cette époque : ce ne sont pas les souffrances, les aspirations des personnages qui ont une incidence sur le déroulement de l'action, mais des manies qui ne se contrôlent pas. On sent souffler un vent de fatalité, un certain déterminisme, résultat d'une logique mécanique que rien ne saurait arrêter.<sup>53</sup>

Zilov, le personnage principal de la *Chasse aux canards*, un homme ordinaire, désabusé, apathique et sans volonté, sert de modèle à la nouvelle vague et donne son nom au phénomène de la « zilovščina »<sup>54</sup>.

C'est donc une pièce emblématique que choisit le jeune collectif de l'ESTM. Au moment où les répétitions commencent en 1976, la pièce, écrite six ans plus tôt, n'a encore jamais été jouée. Mark Weil raconte dix ans après :

Pourquoi *La Chasse aux canards* ? Il me semble que la question ne s'est pas posée. Pendant nos années d'étude, nous cherchions et lisions des exemplaires tapés à la machine des pièces de Vampilov. Nous sentions en lui un dramaturge de notre génération. *La Chasse aux canards*, dont la mise en scène était « non recommandée » (par qui ? quand ?), était déjà imprimée d'après la rumeur, mais les théâtres, pour je ne sais quelle raison, ne se risquaient pas à la monter. Dès qu'il a été clair que nous avions un local pour répéter et jouer, le nom de Vampilov a émergé, puis le nom de la pièce qui n'avait alors pas encore été créée.<sup>55</sup>

Un certain flou entoure cette « non-recommandation » qui n'est pas vraiment une interdiction mais donne au spectacle *a posteriori* le prestige de l'interdit, que l'on retrouve dans les souvenirs de Kamaritdin Artikov et Mihail Kaminskij :

Mark Weil a rassemblé une troupe pour répéter *La Chasse aux canards*. Et il est devenu clair à Taškent que dans ce club, il y avait une sorte de fronde. C'était

50. Eberhard Reißner, *Das Russische Drama der achtziger Jahre : Schmerzvoller Abschied von der großen Illusion* [Le théâtre russe des années quatre-vingt : adieux douloureux à la grande illusion], München : Verlag Otto Sagner in Kommission, 1992, p. 27-28.

51. Marie-Christine Autant-Mathieu, Lily Denis, eds., *Alexandre Vampilov*, Montpellier : Climats/Maison Antoine Vitez, 1996, p. 10.

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*, p. 13.

54. Mann, « Suche nach dramaturgischen Neuansätze », p. 241.

55. Vajl', « Liki teatral'noj studii », p. 104.

Vampilov, une pièce interdite, et qu'est-ce que c'est que ça, la jeunesse artistique...<sup>56</sup>

La pièce était interdite sur le territoire de l'Union soviétique, personne ne la mettait en scène.<sup>57</sup>

Pourtant, à la fin de l'année 1978, Efremov met en scène *La Chasse aux canards* au Théâtre d'Art de Moscou, grand théâtre fondé par Stanislavskij et qui était loin d'être un lieu alternatif. De plus, au même moment, le type du héros positif était mis à mal à la *Taganka* à Moscou, où Ljubimov monte *L'Échange* de Jurij Trifonov, dont le personnage principal se laisse convaincre par sa femme d'emménager chez sa mère mourante pour récupérer ensuite son appartement<sup>58</sup>. À l'échelle de l'URSS, le théâtre *Ilhom* n'est donc pas une exception, il participe d'un courant plus général initié avec le dégel, marqué par des rapports variables et parfois tendus avec la censure, et qui conduit à des critiques plus ou moins voilées du régime à travers des personnages désabusés.

La question du héros positif est l'une des plus discutées et l'un des points essentiels du renouveau du théâtre depuis les années 1950. C'est la principale innovation de cette « nouvelle vague » de dramaturges qui suit le mouvement initié par Vampilov. Lors de la session du Conseil de la Dramaturgie de l'Union des Écrivains à Kiev en 1977, alors que les répétitions pour *La Chasse aux canards* sont en cours à l'ESTM, la qualité du héros est le premier point abordé par le ministre de la Culture de la république soviétique d'Ukraine. Ce dernier, d'après la transcription des discussions parue dans *Teatr* en septembre, rappelle que « les héros des pièces contemporaines doivent être des personnalités actives, travailleuses, dont les actions reflètent les réalisations des citoyens soviétiques » ; ils doivent montrer « la vie de la classe travailleuse »<sup>59</sup>. Zilov, le personnage principal de Vampilov, est tout le contraire de cela. Kaz'mina peint ainsi le personnage :

Le Zilov que le spectateur découvre peu à peu n'est ni charmant, ni héroïque. Un homme frénétique mais superficiel, léger et sans profondeur, incapable de ressentir fortement ou de souffrir fortement.<sup>60</sup>

Pour Mark Weil, ce personnage est le reflet de toute une époque. S'il se réfère au *Sovremennik* et souligne le parallèle entre les deux studios, c'est en insistant cependant sur le changement de génération et les vingt ans qui séparent le studio d'Efremov de l'ESTM :

56. Kaminskij, entretien du 5 juin 2012, Taškent.

57. Artikov, entretien du 29 mai 2012, Taškent.

58. Le spectacle fait l'objet d'un long article dans *Teatr* en septembre 1976 : A. Demidov, « Pokuda serdce b'etsja [Tant que le cœur bat] », *Teatr*, n° 9, 1976, p. 38-46.

59. « V avangarde teatral'nogo processa [À l'avant-garde du processus théâtral] », *Teatr*, n° 6, 1977 p. 111, prise de parole d'Aleksej Romanovskij, ministre de la Culture de la RSS d'Ukraine.

60. Kaz'mina, « Istorija odnoj studii », p. 101.

Le *Sovremennik* a commencé dans les années 1950 avec Rozov. *Vivants pour l'éternité* (*Večno živyje*) a fait la synthèse de l'histoire vivante et de la vie actuelle des contemporains du théâtre, et a forgé l'état d'esprit communautaire de la troupe. Le répertoire de l'*Ilhom*, qui est né vingt ans plus tard, a commencé avec *La Chasse aux canards* de Vampilov. [...] Nous nous jouions nous-mêmes, notre génération. [...] Nous ne jouions pas le « drame » d'un héros mais un mode de vie, dans lequel les drames ne sont pas provoqués par le conflit actif du héros avec la réalité (comme c'était le cas dans les premières pièces de Rozov) mais au contraire par l'absence de conflit, la transformation de la vie en une sorte de rituel routinier où les amours multiples, les amitiés multiples, les occupations professionnelles et l'engouement pour la chasse s'ordonnent en une succession pénible. [...] *La Chasse aux canards* est presque une encyclopédie de la psychologie de « notre » conformisme.<sup>61</sup>

Mark Weil fait de cette pièce le symbole de tout le chemin parcouru depuis les années 1950 et de tout ce qui va suivre dans l'histoire de l'*Ilhom*.

Si Mark Weil parle rétrospectivement d'une « erreur tactique »<sup>62</sup> dans le choix de *La chasse aux canards* à cause de son non-conformisme, on lit entre les lignes que c'est une « erreur » dont il est fier et qui contribue au prestige de l'*Ilhom* en l'inscrivant dans la continuité du *Sovremennik*, dont les débuts sont alors célèbres, tout en le démarquant radicalement des années 1950 pour en faire un théâtre de la nouvelle génération, celle qui arrive à l'âge adulte dans les années 1970. C'est justement Efremov, le fondateur du *Sovremennik*, qui monte cette même pièce au Théâtre d'Art de Moscou en 1978. L'analyse critique qu'en donne Smelianski confirme les remarques de Mark Weil sur le changement de génération :

Efremov considérait que la pièce de Vampilov décrivait sa propre génération et lui-même. Il la jouait en conséquence, oubliant que la pièce avait vieilli au cours de son bannissement de dix ans, et que lui-même n'était plus un Zilov de trente ans pour qui il y avait encore de la lumière au bout du tunnel. Il n'avait pas senti le langage du nouveau drame, ses subtilités. Cela demandait une autre technique de direction et de jeu qui n'était pas accessible à la troupe du MHAT.<sup>63</sup>

Si le choix de la pièce de Vampilov est déterminant, ce sont aussi les partis pris esthétiques qui distinguent Mark Weil des autres metteurs en scène actifs à l'ESTM. Le serveur du bar de l'ESTM, qui sert les spectateurs avant le début du spectacle, n'est autre que l'acteur qui interprète le rôle du serveur dans la pièce. C'est lui qui emmène les spectateurs du bar à la salle, en compagnie de deux autres

61. Vajl', « Liki teatral'noj studii », p. 103.

62. Mark Vajl', « "Utinaia Ohota" Aleksandra Vampilova. Vzglyad režissera [*La Chasse aux canards* d'Aleksandr Vampilov. Le regard du metteur en scène] », in Aleksandrov, *Neizvestnyj izvestnyj teatr Marka Vajlja "Ilhom"*, p. 39. L'éditeur rappelle en note que « débiter, à l'époque soviétique, avec une pièce non "loyale" [envers le régime] était considéré comme une "folie", une erreur "politique" ».

63. Anatoly Smelianski, *The Russian theatre after Staline*, Cambridge : Cambridge University Press, 1999, p. 84.



personnages amis de Zilov<sup>64</sup>. Le procédé n'est pas nouveau, mais il sort de ce qui était habituel à Taškent. On le retrouve entre autres à la *Taganka* à Moscou en 1965 pour l'adaptation de *Dix jours qui ébranlèrent le monde* de John Reed. Ce troisième spectacle de Ljubimov à la *Taganka* commence dans la rue, où les comédiens chantent des chants révolutionnaires avant de mener les spectateurs dans la salle. Il est difficile de savoir exactement quels spectacles Mark Weil a vus à Moscou, mais il est fort probable qu'il ait au moins entendu parler de celui-là ; qu'il y ait ou non une influence directe, il apparaît dans tous les cas que ses mises en scène présentent une certaine parenté avec celles de Ljubimov, l'un des metteurs en scène les plus innovants de Russie. Une fois arrivés dans la salle, les spectateurs de l'ESTM découvrent Zilov dormant au milieu de la scène sous une lumière blafarde. Le travail sur la lumière est encore un point commun avec l'attention toute particulière que porte Ljubimov à l'éclairage. Toute la scène est encombrée de rets, que l'on peut interpréter comme le symbole d'une génération empêtrée dans la routine du quotidien. Enfin, à la fin de la pièce, on entend des coups de feu (ceux de la chasse) et les sonneries d'horloges et de sirènes qui introduisent *Time*, titre des Pink Floyd paru en 1973 dans l'album *The Dark Side of the Moon*<sup>65</sup> : double référence à la génération de ces jeunes acteurs et de leur public, à travers l'utilisation d'une chanson de rock occidental qui pénètre alors en Union soviétique malgré les interdictions et que le public pouvait facilement identifier<sup>66</sup>, et par le choix du titre, *Time*, avec ses sonneries d'horloges et de sirènes. C'est bien comme un signe des temps présents que Mark Weil met en scène les personnages de Vampilov ; le projecteur qui se tourne vers le public au même moment signifie aux spectateurs leur implication dans ce qu'ils viennent de voir. Là encore, le jeu avec le public et son engagement est caractéristique des studios des années 1950 et 1960 où les recherches formelles deviennent une sorte de « mode »<sup>67</sup> reprenant des procédés du théâtre d'avant-garde des années 1920 ; c'est également une marque de fabrique des mises en scène de Ljubimov à la *Taganka*. Mais tous ces procédés sont nouveaux pour le public de Taškent.

En montant *La Chasse aux canards* à l'ESTM, Mark Weil commence à forger son esthétique. Le travail sur cette première pièce dure longtemps, deux années au cours desquelles la troupe se fait et se défait constamment, certains acteurs n'acceptant pas cette nouvelle manière de travailler. D'après Kamaritdin Artikov, pas moins de quatorze acteurs ont travaillé le rôle de Zilov entre 1976 et 1978. Dans son article de 1986, Mark Weil note que seuls deux acteurs de la troupe initiale sont

64. Kaz'mina, « Istorija odnoj studii », p. 100.

65. Oksana Hripun, « "Utinaja Ohota" Aleksandra Vampilova », in Aleksandrov, *Neizvestnyj izvestnyj*, p. 37-38.

66. Sur la place du rock dans la société soviétique de cette période, cf. Anna Zaytseva, « La légitimation du rock en URSS dans les années 1970-1980 : acteurs, logiques, institutions », in *Cahiers du Monde russe*, 49 (4), 2008, p. 651-680. Comme le montre l'auteur, le rock n'est pas toujours une marque de « dissidence » et est peu à peu légitimé dans certains cadres. Son emploi à la fin de *La Chasse aux canards* est plutôt le signe d'une génération.

67. Ostromoukhova, « Le Dégel et les troupes amateur », p. 319-320.

restés jusqu'à la création du spectacle en 1978<sup>68</sup>. Peu à peu se constitue une troupe prête à suivre le metteur en scène dans ses expériences et à répéter la nuit, sans recevoir de salaire. Les acteurs qui finissent par jouer *La Chasse aux canards* sont tous encore actifs à l'*Ilhom* en 1986, au moment où Mark Weil retrace l'histoire de l'ESTM dans *Teatr*.

Mihail Kaminskij se souvient de l'étrangeté, pour les acteurs de Taškent, du langage scénique de Mark Weil :

Pour nous, pour ceux qui répétaient, pour moi, ce que disait Mark Weil, son langage théâtral, à ce moment-là, dans les années 70, c'était complètement étranger. Toutes ses réflexions sur le thème du mouvement ininterrompu sur scène, de l'occupation ininterrompue de l'espace, des interactions... en bref, tout ce qu'il nous disait, toutes ses idées de metteur en scène.<sup>69</sup>

Il semble que la « mode » moderniste des studios de Russie dans les années 1950 et 1960 ne soit pas arrivée jusqu'en Asie Centrale avant la création de l'ESTM. On pourrait objecter que la vie théâtrale de Taškent n'était pourtant pas coupée de ce qui se passait à Moscou. En 1976, le décorateur de la *Taganka* David Borovskij vient au théâtre Hamza, l'un des grands théâtres de la ville de Taškent, pour participer à la mise en scène de *Prošlym letom v Čulimske* [L'été dernier à Čulimsk], une autre pièce de Vampilov, moins contestée que *La Chasse aux canards*. Cependant, tous les témoins insistent sur la nouveauté radicale, pour les spectateurs de Taškent, de ce qu'ils pouvaient voir à l'ESTM. Outre la mise en scène de Mark Weil et ses idées issues de ce qu'il avait vu à la *Taganka* de Moscou et au BDT de Leningrad, la configuration de la salle de l'ESTM, sa petite taille et la proximité avec la scène contribuent grandement à les dépayser. Le bâtiment n'a pas de véritable façade, on y entre par une petite porte et il faut descendre au sous-sol pour accéder à la salle. Les murs sont en briques et la salle est très petite, cent quarante mètres carrés d'après Kaz'mina, avec une jauge de quatre-vingt-dix à cent cinquante places. La petite taille de la salle permet à Mark Weil de jouer sur le caractère intimiste des pièces ; pour *La Chasse aux canards*, il demande à tous les acteurs de parler à mi-voix, ce qui n'aurait pas été possible dans une salle de grandes dimensions<sup>70</sup>. Kamaritdin Artikov insiste sur cette proximité entre la scène et la salle, déconcertante pour le public<sup>71</sup>. Il faut cependant souligner que si une telle configuration des lieux était inédite pour le public de Taškent, les troupes des studios russes avaient déjà joué dans de petites salles et exploité les possibilités qu'offrait la proximité entre acteurs et public<sup>72</sup>.

68. Vajl', « Liki teatral'noj studii », p. 104.

69. Kaminskij, entretien du 5 juin 2012, Taškent.

70. Vajl', « "Utinaia Ohota" Aleksandra Vampilova. Vzglyad režissera », p. 38-39.

71. Artikov, « Mesto dejstvija [Le Lieu de l'action] », in Aleksandrov, *Neizvestnyj izvestnyj*, p. 28.

72. Ostromoukhova, « La réappropriation de l'espace par les activités artistiques amateurs... », p. 16.



L'entrée du théâtre *Ilhom*. Photographie de l'auteur, 2012

La période de 1976 à 1978 est une longue gestation du spectacle qui fait connaître Mark Weil au public de Taškent. Lors de la première représentation, la salle est pleine ; les répétitions nocturnes qui durent depuis deux ans ont attiré la curiosité des amateurs de théâtre, des étudiants de l'Institut de théâtre et d'art et des acteurs des autres théâtres de la ville qui viennent voir leurs collègues. Mais d'après Boris Čuhovič, le retentissement de la *Chasse aux canards* reste limité, il s'agit plutôt d'un « accident qui ne dépasse pas les frontières du quartier »<sup>73</sup>. C'est surtout le spectacle suivant, monté au contraire assez rapidement, qui achève de faire sa place à l'ESTM dans la vie théâtrale de Taškent.

### **Le premier scandale : *La Noce chez les petits-bourgeois***

Après *La Chasse aux canards*, Mark Weil met en scène un texte d'un esprit très différent, *La Noce chez les petits-bourgeois* de Bertolt Brecht, créé en 1979. Là encore, le choix de la pièce n'est pas anodin : si la pièce de Vampilov faisait écho aux débuts du *Sovremennik* sur un texte de Rozov, Brecht rappelle la naissance de la *Taganka* en 1964, lorsque Ljubimov, acteur du théâtre Vahtangov de Moscou, met en scène *La Bonne Âme du Se-Tchouan* avec les étudiants de l'institut

---

73. Čuhovič, « Teatr "Ilhom" i taškentskij andergraund », p. 113.

rattaché au théâtre<sup>74</sup>. Là encore, Mark Weil suit les traces de ses maîtres de Russie tout en s'en démarquant : il choisit lui aussi cet auteur longtemps controversé en URSS et qui n'y a été reconnu et accepté qu'à l'extrême fin de sa vie, mais il prend un texte peu joué, qu'aucun grand théâtre d'URSS n'a mis en scène dans les années qui précèdent. Écrite en 1919, *La Noce chez les petits-bourgeois* fait partie des œuvres anarchistes de la première période d'écriture de l'auteur, qui n'ont été que difficilement acceptées en Union soviétique.

Pour Boris Čuhovič, *La Noce chez les petits-bourgeois* marque le véritable point de départ du théâtre *Ilhom*. La représentation de cette pièce provoque une réaction de la presse bien plus hostile que *La Chasse au canards*. La mise en scène de Mark Weil est d'une radicalité provocante, certaines scènes choquent les spectateurs. Le public est assis face à face de part et d'autre de la scène, dont le centre est occupé par la table. Dans la *Komsomol'skaja pravda*, un critique accuse le théâtre de mauvais goût et de trivialité.

C'est une véritable orgie qui commence. L'un chante horriblement, un autre se déhanche, et cela continue ainsi. [...] Trois minutes plus tard, les acteurs plongent leurs mains dans la crème. Puis ils commencent à s'en barbouiller le visage les uns les autres. Ils brisent les verres pour de bon. Pris de rage, ils lancent les bouteilles de vin.<sup>75</sup>

Puis ils s'en prennent aux meubles, « particulièrement aux malheureuses chaises »<sup>76</sup>. Ce qui choque n'est pas le contenu idéologique du texte mais la mise en scène explosive de Mark Weil, avec de véritables aliments qui volent en tous sens.

Les critiques adressées au spectacle confortent le théâtre de l'ESTM dans son rôle de théâtre avant-gardiste, atypique. L'article de la *Komsomol'skaja pravda* est souvent cité par les témoins de l'époque comme gage de qualité de la pièce, il vient confirmer le non-conformisme des mises en scène de Mark Weil. Les pièces suivantes susciteront des réactions similaires, avec parfois des menaces de fermeture du théâtre. Mais son double rattachement à la Société de Théâtre et au Komsomol d'une part, et le jeu sur les relations entre les autorités de Taškent et celles de Moscou d'autre part, lui permettent d'échapper à une fermeture définitive<sup>77</sup>.

74. Autant-Mathieu, *Le Théâtre soviétique après Staline*, p. 299.

75. Galkin, « No začem že stul'ja lomat' ? ».

76. *Ibid.*

77. Des sources précises manquent pour analyser en détail un cas concret de négociation entre les différentes autorités de tutelles. Je ne dispose que de récits faits longtemps après. Ainsi, Kamaritdin Artikov raconte à propos de *Magomed*, *Mamed*, *Mamiš* de Ćingiz Gusejnov, monté en 1980 : « L'auteur [...] vivait à Moscou. Il enseignait à l'école du parti. Le Komsomol avait interdit le spectacle [à Taškent], le ministère de la Culture avait interdit le spectacle, le spectacle était prêt, il parlait de choses terribles, de la mafia, de choses qui ne devaient pas exister en URSS. [...] Nos bureaucrates avaient une peur bleue de ce spectacle. [...] Le Komsomol est venu et a fermé le théâtre. Mais ensuite, l'auteur est venu de Moscou et a rencontré le premier secrétaire du parti d'Ouzbékistan [Šarof Rašidov]. Le premier secrétaire était aussi écrivain. Ils se comprenaient l'un l'autre. En plus, ce premier secrétaire avait fait ses études à Moscou, à l'école du parti où enseignait Ćingiz Gusejnov. [...] Et il a dit : laissez-les jouer, qui va voir

En 1980 et 1981, Mark Weil met en scène deux autres pièces : *Magomed, Mamed, Mamiš* de Čingiz Gusejnov et *Les Scènes à la fontaine* de Semen Zlotnikov. Peu à peu, il affine le caractère de son théâtre et joue sur sa situation à Taškent, ville cosmopolite dans la province « orientale » de l'URSS.

### **L' *Ilhom* : un théâtre de Taškent**

Si l'ESTM s'ancre assez rapidement dans la vie théâtrale de Taškent, c'est en grande partie parce qu'il trouve un public avide de spectacles différents de ceux des grands théâtres de la ville. Il est très difficile, *a posteriori*, de décrire le public des représentations et son évolution dans les premières années du théâtre. En l'absence de documents d'époque, on ne peut que s'appuyer sur les témoignages des contemporains. Toutes les sources s'accordent sur ce point : dès les premiers spectacles, l'ESTM fait salle comble. Comme les acteurs sont tous occupés dans d'autres théâtres, les représentations ne peuvent pas être programmées à l'avance ; le système de réservation et d'attribution des places contribue au statut d'exception du théâtre. Mark Weil en parle dans ses articles et plusieurs témoins confirment : les personnes intéressées devaient donner leurs coordonnées, lorsque tous les acteurs étaient disponibles et pouvaient jouer, on téléphonait aux spectateurs pour les prévenir. Ce système fait partie du « mystère » que l'article de la *Komsomol'skaja pravda* reproche à l'ESTM :

les habiles organisateurs ont entouré le studio d'un brouillard de mystères. Il n'est pas si simple d'entrer à l'ESTM. Il n'y a aucune publicité, les spectacles commencent quand bon leur semble...<sup>78</sup>

Cependant, pour les étudiants de l'Institut de théâtre et d'art et pour les employés des autres théâtres de la ville, il était assez simple d'accéder aux représentations puisqu'ils étaient prioritaires. Les autres spectateurs étaient sur liste d'attente. La liste des spectateurs potentiels est elle aussi source d'anecdotes et *a posteriori* de prestige pour l'*Ilhom* et son directeur. Mark Weil raconte l'embarras dans lequel il s'est trouvé lorsque le KGB a confisqué le cahier où étaient notées les coordonnées des spectateurs et l'a accusé de former une société secrète dissidente ou sioniste. Mais il tire de cet épisode l'un de ses titres de gloire :

Cela m'a valu le compliment le plus flatteur de ma vie lorsque le secrétaire du Comité central du parti responsable des questions idéologiques a déclaré que je suivais l'exemple de Saharov en m'engageant dans une carrière funeste.<sup>79</sup>

---

ce théâtre *Ilhom* ? Si vous les laissez jouer, tout ira bien. Mais si on l'interdit, ça devient un fait politique et social ». (Artikov, entretien du 29 mai 2012, Taškent).

78. Galkin, « No začem že stul'ja lomat' ? ».

79. Vajl', « Neizvestnyj izvestnyj "Ilhom" », p. 12.

Ce genre d'épisodes et les nombreuses frictions avec le parti ont largement contribué à la réputation de l'*Ilhom*, tant de manière immédiate qu'après l'indépendance.

Le théâtre était-il un petit cercle rassemblant quelques spécialistes ou atteignait-il une plus large part de l'intelligentsia de Taškent ? Les avis divergent sur ce point. Dans son article publié en 2001, Boris Čuhovič va jusqu'à comparer l'ESTM des débuts à une « secte fermée, loin d'être accessible à tous<sup>80</sup> » – sans préciser toutefois jusqu'à quand vont ces « débuts ». Pourtant, dès 1981, Natal'ja Kaz'mina note une évolution du public qui témoigne de l'intégration du théâtre à la ville et à sa vie intellectuelle : d'après elle, l'ESTM de 1981 n'est plus un club élitiste pour spécialistes fréquenté uniquement par les critiques, les étudiants et les professeurs de l'Institut de théâtre et d'art ; il s'est formé son public, qui dépasse ce cercle. Le témoignage de Kamaritdin Artikov, lui-même critique de théâtre, ne permet pas de trancher ce débat puisqu'il faisait dès le début partie du cercle des fondateurs. Il perçoit l'ESTM comme un lieu de rassemblement très ouvert : « Plusieurs générations de l'*intelligentsia* de Taškent ont grandi à l'*Ilhom*. Toute la jeunesse créatrice s'y retrouvait »<sup>81</sup>.

L'ouvrage de Yurchak et la notion de *vne*, « à l'extérieur », qu'il emploie pour définir un certain état d'esprit de cette génération peut ici aider à évaluer le public de l'ESTM<sup>82</sup>. Yurchak prend soin de distinguer les dissidents, relativement rares, du phénomène très répandu de non-engagement politique, phénomène voilé par la tendance à décrire la société soviétique par des oppositions binaires entre partisans et opposants. À Taškent, la « dissidence » est quasi inexistante, et le propos du théâtre de l'ESTM n'est pas directement politique. Si certains critiques ont réagi violemment à *La Noce chez les petits-bourgeois*, c'est essentiellement pour des questions de mœurs et de bienséance et non pour des raisons idéologiques. « Avoir des vues politiques était signe de mauvais goût », affirme Čuhovič, allant ici dans le même sens que Yurchak, mais avec d'autres concepts : il oppose la « contre-culture » de l'*Ilhom* (qu'il appelle aussi « sub-culture » ou *underground*, sans préciser de nuance entre ces trois termes) au « non-conformisme ». Si cette dernière catégorie a un sens politique, la contre-culture propre à l'*Ilhom* se distingue au contraire par son absence d'engagement politique et un radicalisme qui se cantonne au champ esthétique : « Avec le temps, la tâche artistique de l'*Ilhom* s'opposa diamétralement aux principes du théâtre politique »<sup>83</sup>. L'*Ilhom* se distingue en cela des studios de théâtre des années 1950 et 1960, dont les membres étaient souvent engagés politiquement. Il apparaît une vingtaine d'années plus tard, alors que les espoirs suscités par le dégel sont retombés et que l'État a recommencé à exercer un fort contrôle sur toute la vie culturelle, et reflète l'atmosphère d'une époque marquée par le désengagement politique des milieux intellectuels.

80. Čuhovič, « Teatr "Ilhom" i taškentskij andergraund », p. 110.

81. Artikov, entretien du 29 mai 2012, Taškent.

82. Yurchak, *Everything Was Forever, Until it Was No More*, p. 135-139.

83. Čuhovič, « Teatr "Ilhom" i taškentskij andergraund », p. 112.

Les récits qui entourent les premières années du théâtre *Ilhom* font souvent état de discussions entre le public et les artistes, procédé fréquent dans les studios de théâtre et que l'on retrouve aussi à la *Taganka*. Mais là encore, il est difficile de savoir comment se passaient ces discussions. Mihail Kaminskij affirme qu'elles n'avaient pas lieu juste après les représentations, qui se terminaient très tard dans la nuit. Kamaritdin Artikov parle pourtant de discussions à la fin des spectacles. Enfin, d'après Oksana Hripun, qui a commencé à fréquenter l'*Ilhom* en 1987, les discussions avec le public n'avaient lieu qu'à la fin des premières. Cette dernière mentionne des transcriptions des discussions qu'elle a pu consulter aux archives dans les années 1990, mais qui ont apparemment disparu<sup>84</sup>. À ce qu'il lui semble, ces scripts auraient été faits de manière à éviter tous les sujets sensibles. Ils prouvent néanmoins que l'ESTM n'échappait pas au contrôle des autorités. Les souvenirs de Kamaritdin Artikov peuvent éclairer le contenu de ces discussions :

C'était une discussion ouverte, générale, mais personne ne parlait ouvertement contre le régime. Tous comprenaient que nous vivions dans un marécage et qu'il fallait que quelque chose change, mais personne ne croyait que cela changerait si vite. Tous lisaient la littérature progressiste, c'était la bohème de Taškent, qui lisait, savait, voyait, et qui sentait qu'il y avait beaucoup d'interdictions, de tabous, et ne savait pas comment s'en sortir.<sup>85</sup>

Ce témoignage concorde avec les écrits de Čuhovič sur le premier public de l'ESTM : il ne s'agit pas d'un cercle oppositionnel, mais de personnes qui apprécient de pouvoir aborder des sujets habituellement tabous et de porter un regard plus critique sur la société soviétique, sans chercher pour autant à s'opposer radicalement au régime.

Il est remarquable qu'un public se soit constitué si rapidement pour des expériences théâtrales qui sortaient de ce que les scènes de Taškent montraient ordinairement. L'*Ilhom* s'est formé avec son public, et c'est parce qu'il a trouvé ce public qu'il s'est développé pour survivre pendant plus de trente ans et devenir une véritable institution. Dans ses articles, Mark Weil insiste sur le terreau culturel que représentait le Taškent des années 1970 du fait de son histoire. L'évacuation des grandes villes russes vers l'Asie Centrale pendant la Seconde Guerre mondiale a renforcé la capitale ouzbèke dans son rôle de centre culturel et économique en y amenant entre autres des professeurs de théâtre et de musique. Ce que Kaminskij critique dans les théâtres d'État des années 1970 n'est pas le niveau ni le professionnalisme des acteurs et des metteurs en scène, mais un certain académisme. Kamaritdin Artikov et lui soulignent tous deux la grande qualité des théâtres d'État, russes et ouzbeks. Taškent a un véritable public de théâtre, des spectacles classiques mais bien faits, et un institut où sont formés acteurs, metteurs en scène et critiques avant de partir en stage dans toute l'URSS. En revanche, on n'y trouve, jusqu'à la création de l'*Ilhom*, aucune expérimentation comparable à

---

84. Hripun, entretien du 3 juin 2012.

85. Artikov, entretien du 29 mai 2012, Taškent.



ce que l'on peut voir dans les grandes villes de Russie, au BDT de Leningrad ou à la *Taganka* à Moscou pour ne citer que les théâtres les plus connus.

L'*Ilhom* ne serait-il donc qu'une importation de ce qui se fait en Russie, avec un décalage de quelques années ? Mark Weil se plaît à rappeler au contraire que « son » théâtre ne pouvait apparaître qu'à Taškent et vit en symbiose avec la ville ; il prend ainsi le contre-pied de l'image de « secte » donnée par Boris Čuhovič et se défend aussi d'être un morceau de Russie au cœur de Taškent. La constitution d'un public propre au théâtre de l'ESTM confirme que le metteur en scène a su s'adresser aux habitants de Taškent, ou du moins à une partie d'entre eux. L'art théâtral populaire ouzbek faisait déjà partie de l'expérience première de la troupe, lorsque Mark Weil et les comédiens partent dans la campagne de Nečernozem'e improviser des spectacles inspirés du *masharaboz*. Certes, peu de comédiens de cette expédition resteront jusqu'à la création de *La Chasse aux canards*, mais l'expérience influence cependant les conceptions esthétiques de Mark Weil et témoigne de son intérêt pour le théâtre ouzbek. Si cet aspect est peu visible dans les deux premiers spectacles, le suivant, *Magomed, Mamed, Mamiš* (1980) sur un texte de Čingiz Gusejnov, comporte pour la première fois des répliques en ouzbek. Pour ce spectacle, Mark Weil travaille avec une troupe mixte, russe et ouzbèke. Le mélange des langues restera une marque de fabrique des spectacles de l'*Ilhom*. Le nom même du théâtre, terme ouzbek pour nommer un théâtre essentiellement russophone, symbolise l'hybridation culturelle qui y règne<sup>86</sup>. Malheureusement, les sources manquent pour observer les relations entre russophones et ouzbekophones dans le travail des acteurs et la mise en scène. On ne peut que constater l'insistance avec laquelle Mark Weil souligne le plurilinguisme de l'*Ilhom*, par opposition à tous les autres théâtres de la ville qui sont soit russes, soit ouzbeks. L'hybridité revendiquée par Mark Weil dans le livre publié en 2002 sert également à faire apparaître *a posteriori* les années 1970 et 1980 comme une époque de dialogue entre les cultures qui contraste avec la population de moins en moins diverse des années 1990 et 2000<sup>87</sup>. Mais la langue principale du théâtre *Ilhom* reste le russe, et les sources d'inspiration viennent majoritairement des grandes villes de Russie.

Parallèlement à ces mélanges culturels, les recherches esthétiques de Mark Weil se poursuivent. Pour *Magomed, Mamed, Mamiš*, il divise le public en quatre groupes et place sur scène des fenêtres-miroirs – là encore, l'utilisation de miroirs sur la scène peut se retrouver dans plusieurs mises en scène de Ljubimov à la *Taganka*. La scénographie de l'*Ilhom* est secondée par des moyens techniques supérieurs à ceux des autres théâtres de Taškent. Oksana Hripun et Kamaritdin Artikov l'affirment tous deux : Mark Weil attachait beaucoup d'importance à la technologie et a fait

86. En revanche, bien que Mark Weil soit juif, ses spectacles n'incluent pas de références à la culture juive.

87. À partir des années 1970, les flux migratoires entre l'Ouzbékistan et la Russie s'inversent, les Russes étant désormais plus nombreux à quitter l'Asie Centrale qu'à s'y installer. Mais c'est surtout à partir des années 1990 que ce phénomène prend une grande ampleur. Cf. Sébastien Peyrouse, « Les flux migratoires des Russes entre Asie centrale et Russie », in *Espace Populations Sociétés*, 1, 2007, p. 47-57.



passer l'équipement du théâtre avant toutes les autres dépenses. Dès 1981, il équipe l'ESTM d'un studio d'enregistrement et commande des bandes-son originales à de jeunes compositeurs du conservatoire<sup>88</sup> ; le pupitre d'éclairage est lui aussi en avance sur celui des autres théâtres et permet, d'après Kaz'mina, « d'éclairer n'importe quel point de la salle »<sup>89</sup>. Cet équipement plus moderne que celui des théâtres d'État entre en contradiction avec l'image d'un théâtre sans moyens, qui ne peut rémunérer ses acteurs jusqu'en 1986.

Devenu une scène incontournable de la vie théâtrale de Taškent, l'ESTM, que l'on appelle de plus en plus « théâtre *Ilhom* », est fréquenté par de grands acteurs en tournée qui laissent leurs signatures sur les colonnes dans le couloir en sous-sol menant à la salle. Le lieu devient important non seulement à l'échelle de Taškent, mais de toute l'URSS, et la troupe part en tournée à Moscou pour la première fois en 1983. Mais cette tournée coïncide avec un durcissement de la censure. Après la mort de Vladimir Vysockij en 1980, la pièce montée par Ljubimov pour lui rendre hommage la même année est tout d'abord interdite, avant que Ljubimov n'obtienne finalement l'autorisation de la présenter une seule fois<sup>90</sup>. En 1982, sa version de *Boris Godunov* est interdite<sup>91</sup>. Ljubimov est finalement déchu de sa nationalité alors qu'il est en tournée en Angleterre en 1984<sup>92</sup>. C'est dans ce contexte tendu que *l'Ilhom* réussit à obtenir l'autorisation de partir à Moscou, mais cette tournée ne se fait pas sans heurts. Jusque-là, le soutien de Kariev, vice-président de la Société de théâtre d'Ouzbékistan, avait permis à *l'Ilhom* d'échapper aux remontrances des autorités. Mais après le succès de la tournée à Moscou, les autorités moscovites se mettent à soutenir celles de Taškent dans leur tentative pour limiter le retentissement des spectacles de *l'Ilhom*, qui devient de ce fait plus vulnérable<sup>93</sup>. En 1981, Kaz'mina écrivait que les belles années de *l'Ilhom* étaient déjà derrière lui<sup>94</sup>. À partir de la tournée à Moscou en 1983, le théâtre traverse une période difficile, qui prend fin avec la perestroïka. Il n'est pas possible d'en retracer ici le récit détaillé ; les réelles difficultés du théâtre *Ilhom*, les représentations parfois interdites font de lui un théâtre de plus en plus opposé à l'art officiel. En 1982, Mark Weil met en scène *Le Dragon* de Evgenij Švarc ; aux yeux de Čuhovič<sup>95</sup>, ce spectacle est le plus engagé politiquement des spectacles de *l'Ilhom*, le seul où le discours poli-

---

88. Vajl', « Liki teatral'noj studii », p. 107.

89. Kaz'mina, « Istorija odnoj studii », p. 97. L'auteur mentionne un pupitre « Sputnik 24 » qu'il ne m'a pas été possible d'identifier.

90. Smeliansky, *The Russian Theatre after Stalin*, p. 105-106.

91. *Ibid.*, p. 106-107.

92. *Ibid.*, p. 110-111.

93. Vajl', « Neizvestnyj izvestnyj "Ilhom" » p. 12-13. Les représentations de *La Noce* au théâtre Mossovet à Moscou enthousiasment les spectateurs ; mais ce succès alarme les autorités à Moscou et à Taškent et se retourne contre *l'Ilhom*. (Oksana Hripun, courrier électronique du 17 septembre 2013).

94. Kaz'mina, « Istorija odnoj studii », p. 97.

95. Čuhovič, « Teatr "Ilhom" i taškentskij andergraund », p. 112.

tique apparaît au premier plan, devant les recherches d'ordre plutôt esthétique qui caractérisent les autres spectacles. Le texte en circulation, passé par la censure, ne satisfait pas Mark Weil car les coupures ont supprimé des passages essentiels à la compréhension de l'intrigue. D'après les écrits d'Oksana Hripun<sup>96</sup> et de Mark Weil<sup>97</sup>, il fait recopier aux archives le texte original, non censuré. À Taškent aurait donc eu lieu la première représentation du texte complet de Švarc, ce qui ajoute un élément à l'identité de théâtre d'opposition que se forge l'*Ilhom* et dont il bénéficie dans les années qui suivent. En moins d'une dizaine d'années, l'ESTM est devenu l'un des théâtres les plus en vue d'Ouzbékistan, reconnu de manière unanime, sinon du grand public, du moins dans les milieux artistiques. Il s'est affirmé comme théâtre original qui fait écho depuis Taškent, en tirant parti des spécificités de la ville, aux théâtres russes les plus réputés.

Avec l'arrivée de la perestroïka puis l'indépendance de l'Ouzbékistan en 1991, le théâtre *Ilhom* doit trouver sa place dans la nouvelle société qui se construit. Tandis qu'il était un produit des relations délicates propres à la fin de la période soviétique entre certains milieux intellectuels et artistiques et les autorités, l'*Ilhom* doit redéfinir sa raison d'être dans l'Ouzbékistan indépendant. Mark Weil continue à en faire le lieu d'un regard critique sur le pays et la société jusqu'à la fin de sa vie. Alors que le régime ouzbek se durcit peu à peu au cours des années 2000 (avec l'expulsion de plusieurs ONG et une répression de plus en plus dure), le directeur historique de l'*Ilhom* est assassiné en septembre 2007 ; les avis divergent sur les raisons de ce meurtre.

*A posteriori*, la période de 1976 à 1982 apparaît comme la jeunesse heureuse du théâtre *Ilhom*, le moment d'un engagement esthétique pour une conception plus libre de l'art théâtral. Pendant ces années, Mark Weil et les acteurs de l'*Ilhom* prennent des risques certes limités (leur vie n'est pas en jeu) mais bien réels en termes de carrière et de sanctions diverses, ce dont le théâtre tire un certain prestige ; cette époque reste finalement perçue comme un moment heureux dans les souvenirs de jeunesse des témoins.

L'apparition et les débuts de l'ESTM témoignent d'une période où la vie culturelle de Taškent est d'une grande vitalité. Le terme de « stagnation » qualifie mal la fin des années Brežnev, alors que la capitale d'Ouzbékistan est riche en événements culturels, qu'il s'agisse de musique, de théâtre ou de cinéma. La ville accueille un festival de cinéma asiatique, latino-américain et africain ; les orchestres symphoniques ouzbeks partent en tournée dans toute l'Union soviétique, tandis que ceux des autres républiques viennent jouer à Taškent. Les infrastructures économiques et culturelles apportées par l'évacuation des grandes villes russes pendant la Seconde Guerre mondiale arrivent à maturité, comme par exemple le Conservatoire national

96. Oksana Hripun, « “Drakon – Skazka 1943 goda” Evgenija Švarca » [*Le Dragon – conte de l'année 1943* de Evgenij Švarc], in Aleksandrov, *Neizvestnyj izvestnyj*, p. 60-62.

97. Mark Vajl, « “Drakon – Skazka 1943 goda” Evgenija Švarca. Vzglyad režissera » [*Le Dragon – conte de l'année 1943* de Evgenij Švarc. Le Point de vue du metteur en scène], in Aleksandrov, *Neizvestnyj izvestnyj*, p. 62-63.

de Taškent ou les studios de cinéma Uzbekkino. De plus, Taškent est encore une grande ville internationale, avant les départs massifs des populations non ouzbèkes. Mark Weil forme une troupe mixte composée d'acteurs russophones et ouzbekophones, cherchant à reproduire dans le microcosme de « son » théâtre la diversité de la ville. En cela, l'ESTM est représentatif du Taškent des années 1970 et 1980 tel qu'il était perçu par les milieux intellectuels, riche de sa population variée et de ses relations culturelles avec toute l'Union soviétique.

À l'image des studios amateurs qui se développent en Russie dans les décennies qui précèdent, l'ESTM est le lieu d'expériences formelles, d'innovations esthétiques et d'une nouvelle conception de la mise en scène et du jeu des acteurs – autant d'éléments inédits pour les artistes et le public de Taškent. Avec l'ESTM, Mark Weil fait découvrir à son public des procédés importés des théâtres les plus innovants de Russie où il a achevé sa formation, la *Taganka* et le BDT. Pour la première fois à Taškent, les acteurs jouent dans une toute petite salle, sans être clairement séparés du public qui, par des jeux d'éclairages et de miroirs, se retrouve directement impliqué dans l'action qui se déroule sous ses yeux. C'est un véritable choc pour les spectateurs habitués au « quatrième mur » des théâtres académiques, et ce d'autant plus que le répertoire représenté est lui aussi inhabituel. Les pièces introduites par Mark Weil ne sont pas jouées dans les théâtres d'État de Taškent et ont la réputation de n'être pas conformes à l'idéologie soviétique. Le jeu sur la limite de ce qui est permis par la censure, l'introduction de textes controversés sinon interdits et l'abandon des canons artistiques en vigueur dans les établissements officiels, sans toutefois s'opposer explicitement aux autorités, permettent à Mark Weil de définir *a posteriori* son studio de théâtre comme un lieu de fronde contre le régime soviétique. Si la « dissidence », comme opposition frontale au régime, reste un phénomène limité à quelques personnes en URSS et quasi absent d'Ouzbékistan, l'ESTM, dans son sous-sol, symbolise bien l'effervescence souterraine qui marque la vie théâtrale de cette fin des années Brežnev.

*Centre Georg Simmel, EHESS, Paris*  
*Humboldt-Universität, Berlin*

*lucille@lisack.eu*